

Sánchez, Silvina

El lugar del extravío: Acerca de los vínculos entre literatura y sociedad

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Sánchez, S. (2012) El lugar del extravío: Acerca de los vínculos entre literatura y sociedad [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2251/ev.2251.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

"Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"

Mesa 39: El placer del texto: sociología, literatura y subjetividades en torno al campo literario y las prácticas de lectura

Autora: Silvina Sánchez

Pertenencia institucional: UNLP-CONICET

Dirección de correo electrónico: silvina_sanchez80@hotmail.com

El lugar del extravío. Acerca de los vínculos entre literatura y sociedad

1. Echar a andar

En *El libro por venir*, Maurice Blanchot especula la posibilidad de que en el mundo delimitado, estrecho, estrictamente definido, predecible, en el que vivimos, de pronto, ciegos, nos extraviásemos, de forma tal que ese mismo espacio sea una "vastedad infinita" (2005: 123). Al momento de pensar las relaciones entre literatura y sociedad quisiéramos ensayar un itinerario que, lejos de proponerse como un encuentro o como un cauce convenientemente orientado, pueda funcionar como "lugar del extravío" (ídem). El recorrido se vincula con la realización de una Tesis de Doctorado en Letras interesada por indagar los modos en que ha sido narrada la experiencia social de los años noventa y comienzos del siglo XXI en cuentos y novelas pertenecientes a la literatura argentina; analizando tanto las construcciones del presente que realizan los textos del corpus así como también los procedimientos, estrategias y operaciones privilegiados en las narraciones.¹ Sin embargo, el itinerario propuesto se desplaza, por un rato, del carácter situado de esta investigación, de sus objetivos específicos y de los materiales seleccionados para el análisis, con la finalidad de pensar lo que se constituye como uno de sus problemas fundamentales: los vínculos posibles entre literatura y sociedad.

Según Blanchot, el lugar del extravío "ignora la línea recta: allí no se va nunca de un punto a otro; no se parte de aquí para ir allí" (2005: 123). Inspirados por estas posibilidades, podríamos trazar un andar errante entre formulaciones teóricas diversas y dispares, y acercarnos sabiendo que

¹ La Tesis se titula "Torsiones del realismo: otros modos de narrar las transformaciones del neoliberalismo en la literatura argentina de las últimas décadas", es dirigida por la Dra. Miriam Chiani, y fue admitida en el Doctorado en Letras en octubre de 2011, por tanto se encuentra en una etapa inicial de elaboración. El corpus de análisis, que contempla posibles modificaciones, está conformado por: *La villa* (1998) de César Aira, *El aire* (1992) y *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec, "Un hombre amable" (1998) y los cuentos "El fin de la palabrística", "Cuando aparecen Aquellos" y "Neutralidad" pertenecientes a *Los acuáticos* (2001) de Marcelo Cohen, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill y *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini.

no necesariamente deben poder disponerse en una organización lineal, que nos conduzca del punto de partida al de llegada, de una teorización a la otra, de un problema a su resolución, y así. Si, tal como expresa Blanchot, una vez que devenimos extraviados, “no hay ningún punto de partida ni ningún comienzo para echar andar” (2005: 123), bien podríamos empezar por cualquier lado y seguir por cualquier otro, o irrumpir en la linealidad con trazados paralelos, superpuestos, que quizá no lleguen a conciliarse, a reunirse en una senda común, disciplinada y pertinente. De este modo, ensayamos series que nos invitan a hacer un rodeo, animándonos a un itinerario desviado de modo tal que, también el problema, desorientado, sin principio, meta ni fin, revele esas nuevas preguntas que todavía sigue formulando.

En esta oportunidad, proponemos una serie compuesta por algunos textos teóricos: el capítulo dos de la primera parte de *La larga revolución* de Raymond Williams, titulado “El análisis de la cultura”; el capítulo seis, titulado “La obra y la comunicación” de *El espacio literario* de Maurice Blanchot, que a su vez se divide en dos apartados: “1. Leer”, “2. La comunicación”; y el capítulo nueve, titulado “Lo que dicen los niños”, incluido en *Crítica y clínica* de Gilles Deleuze. Por lo tanto, no nos proponemos abordar la teoría que estos autores postulan en relación al problema que nos ocupa, pensada como totalidad y considerando las continuidades y transformaciones a lo largo de su obra, sino que, asumiendo un objetivo más modesto, pretendemos detenernos en el análisis específico de los textos seleccionados. Pensamos que la productividad puede surgir al poner en serie lo que habitualmente se piensa por separado; al descuidar, siquiera por un rato, los órdenes del saber establecidos, de modo tal que las formulaciones teóricas se aproximen y, al verse yuxtapuestas como capas de un ir y venir descarriado, se produzca el extravío de la una por la cercanía de la otra. Finalmente, no agregamos ninguna afirmación respecto a las posibilidades de establecer relaciones, de complementariedad o discontinuidad, entre las diversas formulaciones. Tampoco aquí queremos sugerir un camino atado a la línea recta, encauzado por la orientación, preferimos explorar los textos por superposición, invitando a experimentar las resonancias que estos acoples puedan producir. Entonces, echemos a andar.

2. Esa sensación vívida

En *Solos en la ciudad*, una vez desplegado su análisis de la novela inglesa de Dickens a Lawrence, ya adentrado en la “Conclusión”, Williams se atreve a afirmar: “Una vez leídas estas novelas, suena diferente lo que se nos cuenta de la historia de las ideas y de la historia general de la sociedad.” (1997: 226). ¿Qué nos dice la novela inglesa –qué nos dice la literatura o qué nos hace– para que la historia general de la sociedad, de esa sociedad en que se produjeron las

novelas, no nos pueda seguir resonando tal como lo venía haciendo? ¿Qué está expresando la literatura de modo tal que el discurrir sonante de las significaciones se ve interrumpido y comienza a mostrarse “diferente”? En fin, y según los intereses de este trabajo: ¿qué vínculo se trama entre la literatura y la sociedad? En principio, Williams nos respondería: ninguno. Es decir, según Williams, ya no podemos seguir pensando el problema en estos términos y según esta modalidad metodológica.

Aún cuando Williams mantendría, y le asignaría un lugar central, la cuestión de las relaciones, nos induciría a pensarla de otra forma. Porque el problema se suscita al discriminar dos elementos, “la literatura” y “la sociedad”, como si fueran áreas separadas, susceptibles de abstracción y de delimitación, y luego, proceder al establecimiento de relaciones entre ellas. Según lo expresado por Williams en “El análisis de la cultura”, este modelo ha devenido en dos modos de proceder, que invierten el lugar que asignan a los términos, pero mantienen la lógica de separación. Así, por un lado, buena parte de la historia se escribió a partir del supuesto de que los cimientos de la sociedad, sus dispositivos políticos, económicos y sociales, constituyen el núcleo central de los hechos, tras lo cual puede considerarse el arte como “una ilustración o ‘correlación’ marginal” (Williams 2003: 55). Por otro lado, las historias de la literatura y el arte efectúan “una clara inversión de este proceder”: ponen de manifiesto que estas disciplinas desarrollan sus propias leyes, y luego esbozan “algo que se denomina el ‘fondo’”, o que, entre nosotros, suele llamarse “marco contextual” o “contexto histórico”, y que vendría a ser lo que en la historia general se constituía como “núcleo central” (ídem). Sin embargo, más allá de la inversión y las reivindicaciones, queda vigente, y persiste, la separación del arte y lo que solemos llamar sociedad. Y allí es donde Williams sitúa la intervención de la teoría cultural.

El arte, por un lado, y la sociedad, por el otro, nociones hoy asumidas como apriorísticas, son históricamente rastreables y deben ponerse en discusión: “estas categorías [...] y las formas convencionales de su separación e interrelación derivada, son precisamente lo que una teoría cultural útil impugna de manera más esencial y específica” (Williams 2002: 202). Porque, en primer lugar, Williams considera que la “sociedad” es “un todo engañoso” (2003: 54): si el arte es parte de la sociedad, no hay al margen de él “una totalidad sólida” con la cual pueda relacionarse y compararse (2003: 55). Pero además, no podemos afirmar realmente que conocemos una forma o un momento determinado de la sociedad sino conocemos el arte del periodo: el arte se encuentra allí con la producción, el comercio, la política, la formación de familias y muchas otras actividades; de modo tal que “todos los actos del hombre constituyen una realidad general dentro de la cual se incluyen tanto el arte como lo que solemos llamar sociedad” (Williams 2003: 75-76). Por lo tanto, según Williams, “no hay elementos que podamos abstraer y

separar del resto” (2003: 54), debemos atender a la totalidad de la organización humana, la vida como un todo en un espacio y un tiempo determinados. Entonces, las relaciones cobran relevancia pero ahora concebidas de otro modo: no se trata de establecer vinculaciones entre áreas previamente escindidas, sino de estudiar “todas las actividades y sus interrelaciones” (Williams 2003: 55). Estudio donde se restablecen las relaciones dinámicas y activas, y las actividades, en lugar de ser abstraídas y jerarquizadas en orden de prioridad, “se ven en un auténtico pie de igualdad” (Williams 2003: 56).

Entonces, ahora sí, qué nos dice el arte al estudiar las relaciones entre todos los elementos que conforman la organización total, real y compleja. Porque, según Williams, tal como concluye en *Solos en la ciudad*, el arte hace sonar diferente la historia de una sociedad, y, tal como formula en *La larga revolución*, expresa ciertos elementos de la organización que “solo podrían haberse expresado de ese modo” (2003: 55), o que “la sociedad, en su carácter general, no podía expresar” (2003: 76). Williams considera que podemos aprender mucho de la vida de otros lugares y tiempos, pero, no solo ciertos elementos “serán siempre irrecuperables”, sino que, además, aquellos que se recuperen, serán rescatados “como abstracciones”, “como un precipitado” (2003: 56). Es decir, podemos reconstruir lo que Williams, siguiendo a Fromm, denomina “el carácter social”, el sistema valorado de comportamientos y actitudes vigente en un lugar y momento determinado. Y también podemos recuperar lo que, siguiendo a Benedict, denomina “patrón de la cultura”, aquella selección y configuración de intereses y actividades que, en ese periodo determinado, genera la organización de “un modo de vida”. Sin embargo, en las palabras utilizadas –“sistema”, “configuración”– no deja de resonar el carácter cristalizado y formal de estos elementos, y la condición abstracta de su recuperación. Es decir, aún cuando “el carácter social” y “el patrón de la cultura” sean reconstruidos, queda algo que no estamos recuperando: “la experiencia concreta a través de la cual estos se viven”, “esa sensación vívida de la calidad de la vida en un lugar y un momento determinado” (ídem). Para dar cuenta de esta experiencia es que Williams propone la noción de “estructura de sentimiento”.

Cuando, en “El análisis de la cultura”, Williams aborda la idea de “estructura de sentimiento”, se detiene especialmente en la justificación de los términos que utiliza: “es tan sólida y definida como lo sugiere el término ‘estructura’, pero actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad” (2003: 57).² Además, agrega que, en ese sentido particular de la vida, todos los elementos se encuentran “en solución”, “como partes inseparables de una

² Como adelantamos en la introducción, en este trabajo nos interesa concentrarnos en el análisis del capítulo dos de la primera parte de *La larga revolución*, pero no debemos dejar de mencionar que Williams reflexiona sobre esta noción en muchos otros de sus textos, por ejemplo, remitimos especialmente al capítulo “Estructuras del sentir”, incluido en *Marxismo y literatura* (2000: 150-158).

totalidad compleja” (2003: 56), conformando una comunidad de experiencia, compartida, pero que apenas necesita expresión, y se encuentra lejos del intercambio plenamente articulado y el reconocimiento. Y aquí adquieren importancia, para Williams, la literatura y el arte, porque la expresión de ese sentido vital real es “más probable en ellas que en cualquier otra parte” (2003: 75). Es decir, Williams afirma que la noción de “estructura de sentimiento” presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura porque allí, y en un número significativo de casos, el “verdadero contenido social” es de “este tipo presente y efectivo”, y, por lo tanto, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas sin que “ello suponga pérdidas” (2000: 156).³ Porque el arte puede incluir al “carácter social” como algo vivido y experimentado, del mismo modo que puede incluir elementos de la experiencia social o material que pueden “situarse más allá de, o hallarse descubierta o imperfectamente cubierta por, los elementos sistemáticos reconocibles en cualquier sitio” (ídem). Así, puede que en el arte y la literatura hallemos expresados los “sentimientos que la sociedad, en su carácter general, no podía expresar”, o “la mera constancia de las omisiones”, o las “pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad” (Williams 2003: 75-76). Según Williams, algunas de estas pruebas mostrarán una falsa conciencia, incapaz de cualquier reconocimiento sustancial, mientras que otras, anunciarán “un profundo deseo, todavía inexplorado, de trascenderla” (ídem).

3. La distancia justa de la obra

La lectura que interesa a Blanchot es aquella que vuelve la obra a sí misma, a “su presencia anónima, a la afirmación violenta, impersonal, de que es” (1992: 181). En “La obra y la comunicación”, capítulo seis de *El espacio literario*, Blanchot establece una distinción entre, por un lado, el libro, eso que está allí, en su realidad de papel y de imprenta, como un tejido de significaciones estables, formuladas en un lenguaje preestablecido donde se da cita la comunidad de todos los lectores; y, por otro lado, la obra, eso que está radicalmente ausente en el libro, disimulada, a la espera de la “decisión liberadora” (1992: 183). Entonces la lectura posibilitaría un pasaje “entre el libro que está y la obra que nunca está por anticipado”, pasaje que hace que la obra se pronuncie en tanto ser, y nada más (ídem).

³ Miguel Dalmaroni ha estudiado esta zona de la teoría de Williams a partir de la noción de “resto”. Propone como hipótesis que “‘literatura’ refiere no sólo a una serie de prácticas y dispositivos culturales sino además a una clase de acontecimiento que, como en otras experiencias emparentadas con el arte, *resta*. El resto es ese ‘suplemento’, ese ‘incalculable’, que se efectúa y nos afecta como tal porque nunca hay para él, en rigor, una *memoria* de ‘significaciones establecidas’” (2009: 15, cursivas en el original). Dalmaroni organiza un linaje para esta hipótesis que puede remontarse a Marx, y su formulación de que la condición humana reside en su carácter excedentario, e incluye a pensadores como Lacan, Derrida, Agamben, Didi-Huberman, así como también a Jorge Panesi y Tamara Kamenszain en la crítica argentina (ver Dalmaroni 2009).

La lectura que toma la obra por lo que es implica una “ruptura violenta” (ídem) y el establecimiento de una distancia. Los términos de la ruptura se vinculan con el modo de concebir el sentido: entre el libro y la obra el pasaje implica una transposición “de un mundo donde todo tiene más o menos sentido [...] a un espacio en el cual, propiamente hablando, nada tiene todavía sentido” (ídem), es decir de un espacio lleno, saturado de sentido, a uno donde lo que impera es el vacío. Constituir la obra en un vacío implica liberarla de ciertos elementos siempre privilegiados al momento de colmarla de sentido. La lectura debe alejar a la obra del autor, debe lograr que la obra se convierta en obra “más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aún de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido” (Blanchot 1992: 182). Porque si, para Blanchot, el autor es también “el ser que retiene”, “el ser que da forma y medida” (1992: 189), es necesario que la obra escape de quien la ha producido, se realice en un alejamiento que asuma la forma de la lectura. De este modo, el momento en que la obra anula al autor, en que deja de referirse a alguien que la hizo, es también aquel en que “la obra se abre a sí misma, y en esta apertura, la lectura se origina” (ídem). Pero además la lectura debe cuidarse de, una vez liberada la obra del autor, introducir en su lugar un lector, concebido como “persona que existe realmente, que tiene una historia, un oficio, una religión” (Blanchot 1992: 182), ya que la realidad del lector, “su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general” (Blanchot 1992: 187) también significa una amenaza al ser de la obra. Entonces, Blanchot postula una distancia de la obra respecto de sí misma, respecto del autor que la ha creado, respecto del lector, del mundo en curso y sus significaciones preestablecidas, de las otras obras. Distancia que termina la obra y la muestra tal como es.

Pero al lector le resulta sumamente difícil conservar “pura” lo que Blanchot llama “la distancia justa de la obra”, “la fuerza de su alejamiento” (1992: 190), porque el vacío es “desgarrador” (1992: 192). El “horror” que provoca el vacío hace que sea de diversos modos colmado, y la distancia, inmovilizada, o suprimida, deje de ser tal. Blanchot señala dos riesgos fundamentales de la lectura ante la dificultad de preservar el vacío la obra. Por un lado, convertir la distancia en una “distancia sin vida”, que aísla la obra y la fija en “una inmovilidad monumental” (1992: 193). Esto es lo que sucede a las “obras maestras” cuando son revestidas de una “aureola de gloria que las protege bajo un velo de majestad vacía, de indiferencia inexpresiva”, de modo tal que la lectura se transforma en “culto admirativo” y las obras, bajo el tranquilo reposo que les provee la protección en los museos, dejan de ser obras (Blanchot 1992: 192). Por otro lado, y aquí aparece lo que resulta especialmente interesante al problema de los vínculos entre literatura y sociedad, puede que la lectura pretenda aprehender la obra, reduciendo

y anulando toda distancia con ella. El modo privilegiado de suprimir esa distancia consiste en proyectar la obra hacia su afuera, haciendo que ésta sea lo que “solo puede realizarse extendiéndose en el mundo, colmándose con la vida del mundo y de la Historia” (Blanchot 1992: 194). De este modo, Blanchot establece una diferenciación entre la obra en sí misma, afirmada en la nitidez de su ser, y el afuera, el mundo de la cultura y de “la Historia”. Ese afuera funciona como centro de gravedad que insta a la obra a un movimiento hacia el exterior y la induce a realizarse fuera de sí misma, “según el modelo de las cosas exteriores e incitada por éstas” (ídem). Entonces la obra no solo se proyecta hacia el afuera sino que además lo replica, constituye ese afuera en modelo a partir del cual realizarse: la obra “se convierte en un lugar abierto a imagen de este mundo de cosas estables y a imitación de esta realidad subsistente donde nos quedamos por necesidad de permanecer” (ídem).

El movimiento de proyección y semejanza que se ejerce sobre la obra no puede dejarla intacta, la modifica ejerciendo diversas transformaciones que no hacen más que acercarla al mundo y volverla aprehensible. En primer lugar, el vacío se carga de contenido, es decir, allí donde la obra obtenía toda su realidad de “la afirmación pura, sin contenido, de que es”, se vuelve “realidad subsistente, plena de sentidos que recibe del movimientos de las épocas y que se ilustran diferentemente según las formas de la cultura y las exigencias de la historia” (Blanchot 1992: 194). Por tanto opera una transformación importante en relación al sentido, la verdad y los juicios de valor: allí donde la obra no tenía sentido, ni verdad, ni valor, es decir donde el sentido aparecía como algo por hacerse en cada acto, único, de lectura; la obra es saturada y completada convirtiéndose en un conjunto de significaciones determinadas, un lenguaje que dice “cosas verdaderas y cosas falsas”, dando nacimiento a un mundo donde “están en juego valores que requieren el arbitraje de una verdad” (ídem). Entonces, la obra también ve alterarse su función y finalidad, porque ahora trabaja a la manera de las obras del mundo: “se pone al servicio del lector”, que lee para instruirse, para conocer mejor, para cultivarse; o también “participa en el diálogo público, expresa, refuta lo que se dice en general” (ídem). Y puede participar en los circuitos del servicio y el intercambio porque ya no es leída en virtud de sí misma sino en aquello que refleja del lenguaje corriente o de la verdad común. Cuando la obra se vuelve comunicación de algo que estaba ya en el mundo, “garantía de verdades y depositaria de significaciones” (Blanchot 1992: 193), no hacemos más que leer aquello que ya sabíamos o intuíamos, volvemos a encontrarnos con esas verdades y significaciones estatuidas, ahora realizadas en la lectura de la obra. Entonces, según Blanchot, “son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados, los hábitos comunes que se vuelven más habituales, el vaivén cotidiano que sigue tejiendo la trama de los días” (1992: 194).

Blanchot no niega el provecho de la lectura que busca los significados de la obra en el mundo, pero, cuando afirma que allí no es la obra lo que se lee, que allí “no están presentes ni la obra de arte ni la lectura” (idem), no deja de reconocer que algo queda todavía sin ser leído cada vez que leemos de esta forma. Y quizá ese algo esté también vinculado con los modos en que Blanchot se refiere a la lectura literaria, en comparación con los que denomina modos no literarios de leer. Tanto la lectura que transforma la distancia de la obra en una distancia sin vida como la lectura que suprime esa distancia están asociadas a la inmovilidad, que preserva y protege las “obras maestras”, o que asemeja la obra a un mundo de cosas estables. Por tanto, estos modos de leer no hacen más que volver habituales a las obras, depositadas en la tranquilidad de su gloria, y volver habitual al mundo, replicado en las obras cuando éstas vuelven a pensar los pensamientos de todos y a actuar los hábitos comunes. Sin embargo, la lectura que lee la obra en virtud de sí misma, por su relación con el vacío y la nitidez de su ser, no puede abrigar tranquilidad y reposo, allí, en principio, despunta la inquietud producida por una obra que se sustrae a toda aprehensión. Pero además, la vacilación es tal que Blanchot no opta por un término contrario al reposo para dar cuenta de esta experiencia: no es la perturbación lo que acontece sino la convivencia, nunca sosegada, de los contrarios. Si la afirmación del ser de la obra es “violenta” y trastorna al lector, haciéndolo participar de esa “violencia abierta”, esta participación es a su vez “presencia tranquila y silenciosa, el medio pacificado de la desmesura, el Sí silencioso que se halla en el centro de toda tormenta” (Blanchot 1992: 184). De allí que algo quede sin ocurrir, algo quede sin ser leído cuando leemos la obra inmovilizada como monumento o transformada a imagen de este mundo de significados estables; cuando leemos sometidos a lo que está ya presente en lugar de convocar esa “extraña libertad que la lectura—literaria—ejemplifica” (Blanchot 1992: 182).

4. Lo que dicen los niños, lo que dice el arte

En el capítulo nueve de *Crítica y clínica*, Deleuze dice que los niños resisten al forcejeo y la intoxicación psicoanalíticos mejor que los adultos, y se lo toman con todo el humor de que son capaces. Quizá por eso, escoge dos escenas protagonizadas por niños, rememoradas por sus analistas: el pequeño Hans según el relato de Freud, el pequeño Richard según lo que nos cuenta Melante Klein. En los dos casos intervienen mapas, itinerarios, medios, trayectos. Y también en los dos, Deleuze problematiza los modos y alcances de la interpretación. Lo que dice Hans es lo que hace o lo que trata de hacer: reclama salir del apartamento familiar para pasar la noche en la casa de la vecina, o salir del edificio para ir al restaurante para reunirse con la niña rica, pasando por la cochera donde están los caballos. Richard vive y piensa el mundo bajo forma de mapas:

“los colorea, los gira, les da la vuelta, los superpone, los puebla con sus jefes, Inglaterra y Churchill, Alemania y Hitler” (Deleuze 1996: 91). Pero, ¿qué hacen los analistas frente a esto? Según Deleuze, Freud “lo reduce todo al padre-madre” (1996: 90), la exigencia de explorar el edificio le parece un deseo de acostarse con la madre, y el caballo, identificado con la figura paterna, recuerda una escena de amor entre los padres. Por otro lado, Klein parece pasar por alto la actividad cartográfica de Richard: “solo la considera un *a posteriori*, mera extensión de personajes de su familia, el buen padre, la mala madre” (1996: 92, cursiva en el original). Allí donde los niños se expresan con un artículo indefinido –“un padre, un cuerpo, un caballo” –, el psicoanálisis ejerce un “furor posesivo y personal” –“se trata siempre de mi padre, de mí, de mi cuerpo”– (Deleuze 1996: 96). De este modo, Deleuze considera que la interpretación psicoanalítica consiste en volver a encontrar unas personas o unas posesiones, transformando el caso particular en significados preestablecidos: “‘A un niño le pegan’ tiene que significar ‘mi padre me pega’ [...]; y ‘un caballo cae y agita las patas’ significa que mi padre hace el amor con mi madre.” (ídem). Así, Freud reduce las exigencias del pequeño Hans a una mera derivación, o extensión del padre-madre; y Klein, ante las actividades del pequeño Richard, “interpretó, *interpretó*, interpretó” (Deleuze 1996: 92, cursiva en el original). Los mapas, saturados de interpretación, han sido convertidos en “las fotografías amarillentas del padre-madre” (ídem). Y los niños, que aún cuando resisten el forcejeo psicoanalítico no puede hacerlo mucho tiempo, finalmente deben guardar sus mapas, sustraerlos del afán de reducción.

La recuperación de estas dos escenas de análisis le permite a Deleuze distinguir entre una concepción arqueológica y una cartográfica del psicoanálisis. La primera es una concepción conmemorativa o monumental que vincula lo inconsciente a la memoria, se refiere a personas y objetos, y los medios no son más que ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos. En cambio, según la concepción cartográfica, el inconsciente “ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización” (Deleuze 1996: 93). Esto implica concebir de distinto modo el recorrido y el devenir, si según la concepción arqueológica la superposición de las capas está atravesada por “una flecha que va de arriba abajo y se va hundiendo”, desde el punto de vista cartográfico, por el contrario, “cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados”, y la superposición de los mapas asume un modo tal que cada uno “encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores” (ídem). Por tanto, es diferente lo que puede hacerse ante las manifestaciones de lo inconsciente según se opte por una u otra concepción. Cuando se adopta una perspectiva cartográfica ya no se trata de la búsqueda de un origen, sino de “una evaluación de los desplazamientos”, ya no se trata de

“interpretar” los lapsus, los actos fallidos, los síntomas, sino de “identificar su trayectoria” (ídem). Además, Deleuze agrega que los mapas no solo deben entenderse en extensión, a los mapas de trayectos deben agregarse “mapas de intensidad, de densidad”, una constelación afectiva que sustenta el trayecto y lo convierte en devenir (1996: 94).

Pero lo que nos interesa aquí no es lo que Deleuze plantea en relación al psicoanálisis, que seguramente no ha sido abordado con toda la complejidad que el tema merece, sino un segundo momento del texto donde el autor establece una comparación entre lo que dicen los niños y lo que dice el arte, al tiempo que traslada su contraposición entre la concepción arqueológica y cartográfica al terreno del arte, para pensar los modos en que el arte es, se hace y percibe. Según Deleuze: “A su manera, el arte dice lo mismo que los niños.” (1992: 96). La expresión “a su manera” ya nos estaría indicando los términos de una comparación que no por establecer analogías descuida ciertas especificidades.⁴ También el arte “se compone de trayectos y devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos” (ídem). Por tanto Deleuze aduce lo que arte tiene de trayecto, y utiliza la imagen del “cairn”, esos montículos de piedras construidos por los hombres en un páramo, un camino pedregoso, o la cumbre de una montaña. También aquí, tal como lo vimos en Blanchot, el arte se despersonaliza, a Deleuze le interesa ese “estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva” (1996: 96), y de ahí la productividad de la imagen del cairn para aludir al arte como un proceso impersonal en el que la obra se compone “con las piedras que van aportando diferentes viajeros y devinientes (más que volvientes) que dependen o no de un mismo autor” (1996: 97).

Además, se mantiene la analogía con las escenas psicoanalíticas al contraponer dos concepciones del arte: “al arte-arqueología que se hunde en los milenios pero alcanza lo inmemorial se opone un arte-cartografía que se fundamenta en ‘las cosas del olvido y los lugares de paso’” (ídem). Y aquí, al desplazar la concepción de lo arqueológico a lo cartográfico, lo que se intenta desarticular es la condición del arte como monumento, ligado al ideal colectivo de la conmemoración, por eso al emplazamiento monumental se le oponen los “lugares de paso”, y a la entronización de la memoria, “las cosas del olvido”. Para mostrar las posibilidades de esta concepción cartográfica, Deleuze recurre a la escultura: no basta con decir que la escultura es paisaje y adorna un lugar, la escultura acondiciona caminos, “es ella misma un viaje” (ídem). Retoma el trabajo de Carmen Perrin, quien limpia bloques erráticos del verde que los integra en el bosque, y los devuelve a la memoria del glaciar que los ha traído hasta allí, de modo tal que, lejos de intentar asignarles su origen, tal como lo haría una concepción arqueológica, lo que pretende es “convertir su *desplazamiento* en algo visible” (ídem, cursiva en el original).

⁴ Es importante resaltar que Deleuze habla de “toda obra de arte”, y menciona en su texto a la literatura (*La isla del tesoro* de Stevenson), la pintura (Vermeer, Fromentin), la escultura (Perrin) y la música.

Deleuze se ocupa de remarcar que este arte-cartografía no debe confundirse con un circuito turístico como arte de los caminos. Y esta diferenciación nos interesa especialmente porque aquí Deleuze hace ingresar las nociones de interior y exterior a su conceptualización: es el modo en que se relacionan el interior y el exterior de la obra lo que permite distinguir esta concepción cartográfica tanto de la idea monumental como de la idea turística del arte. A la escultura le corresponde tomar posición sobre unos trayectos exteriores, pero esta posición “depende en primer lugar de los caminos interiores de la propia obra”, por lo tanto “el camino exterior es una creación que no es preexistente a la obra, y depende de sus relaciones internas” (Deleuze 1996: 98). De este modo, entre el exterior y el interior de la obra se establece una relación de dependencia, la obra no puede ser percibida, recorrida, al margen de sus trayectos interiores, y su posición en el espacio circundante no puede ser determinada por unos caminos exteriores concebidos previamente, porque estos caminos no preexisten a la obra, son creados por ella y sus andaduras internas. Por lo tanto, el arte traza “un mapa de virtualidades”, que se superpone y se pega al mapa real, que es transformado al recibir, cada vez, “nuevos trazados, nuevas trayectorias” (ídem).

5. Una vastedad infinita

Algo distinguiría, para Maurice Blanchot, la percepción de la música y la pintura de la experiencia de la lectura, algo que puede pensarse a partir de la palabra “don”. La música y la pintura son representadas por Blanchot como mundos cerrados, a los cuales “solo accede quien tiene la llave”, quién dispone del don, entendido como “el encanto y la comprensión de cierto gusto” (1992: 179). Estar dotado o no de ese don diferencia a quienes pueden gozar de esos placeres clandestinos de quienes quedan inevitablemente afuera, destinados a reconocer, con modestia, que no tienen oído o no saben mirar. No es nuestra intención problematizar esta diferencia establecida entre las prácticas estéticas, o discutir hasta qué punto la música y la pintura pueden ampliar sus públicos y los modos de la experiencia artística. Lo que nos interesa de esta división es aquello que le permite decir a Blanchot respecto a la lectura, ya que, a partir de distinguirla del modo de funcionamiento de otras prácticas, plantea que leer no requiere dones ni tampoco invoca un saber. Cualquier don otorgado con antelación se muestra insuficiente al momento de leer: el lector nunca está completa, ni suficientemente dotado, y quien se cree dotado o quien es reconocido por sus dotes, “se siente infinitamente desprovisto, ausente de ese poder que se le atribuye” (Blanchot 1992: 180). Porque leer, cuando lo que se lee es una obra de arte, y esa lectura toma la obra por lo que es, afirmada en la nitidez de su ser, “exige más ignorancia que saber”, o mejor dicho demanda un tipo específico de saber, ese que “invierte una inmensa

ignorancia”, y un tipo particular de don, ese que, en lugar de estar otorgado por anticipado, “cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo” (ídem). Blanchot sospecha cuán insuficientes son los saberes, significados, verdades y valores disponibles al momento de leer la obra, o cuánto queda sin ser leído cuando lo que hacemos es suprimir la distancia de la obra y acercarla a las palabras que ya hablamos, a los pensamientos ya pensados, a los hábitos comunes y el vaivén cotidiano que teje la trama de los días. Así, es más lo que debemos perder en el olvido de sí mismo que lo que debemos recuperar de nuestros saberes y disposiciones adquiridos si pretendemos que el libro, en lugar de replicarse en la lectura ya leída por todos, alcance su presencia de obra “en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única” (Blanchot 1992: 182).

Por otra parte, también Deleuze, a partir la discusión que instauro con las escenas psicoanalíticas que retoma, evidencia el modo en que opera allí la interpretación: donde lo que hace es volver a encontrar en las manifestaciones del inconsciente a ciertas personas y objetos determinados, es decir transpolar lo que dicen y hacen los niños a significados y esquemas preexistentes. Así, lo que denomina mapa de trayectos deviene una derivación o extensión del padre-madre, y el mapa de intensidades una derivación del cuerpo o una extensión de una imagen anterior, donde derivar de, o extender a, ciertas figuras e imágenes precedentes se convierte en la operación predominante de una interpretación que también es reducción a lo que existe previamente. Y luego, transpolar la concepción cartográfica le permite discutir aquellas ideas donde también el arte es interpretado a partir de lo preexistente: liberarlo del museo donde es concebido como “arte monumental y conmemorativo” (Deleuze 1996: 97). Lo que estas nociones tienen de inmovilidad y permanencia es reemplazado por un arte en continuo trayecto y devenir, donde los caminos exteriores que pueda seguir una obra, su posición en el espacio circundante, depende estrechamente de las andaduras de su interior. Así lo que surge, cuando no se trata de interpretar sino de ensayar desplazamientos, es la potencialidad de la obra de arte, susceptible de procurar múltiples caminos virtuales, de comportar “una pluralidad de trayectos” y cambiar de sentido, cada vez, “según los trayectos que se eligen” (Deleuze 1996: 98).

En *Solos en la ciudad*, Williams expresa: “Creo que el arte viene de esa vida común e inalienable, de ese área vital, de esa estructura de sentimiento que es vivida y experimentada pero que no se ajusta completamente a las instituciones y a las ideas.” (1997: 227). Es decir, esa estructura sentida y vivida, y el arte que viene de allí, no se corresponden completamente con los sistemas de creencias e instituciones, ni con gran parte de la experiencia social ordinaria y sus relaciones generales explícitas. Por esto dice Williams que, si comparamos las artes con las características externas de un periodo, es probable que “quede algún importante elemento común

que no podamos situar con facilidad” (2003: 57), o también que el arte no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones y relaciones generales explícitas “sin que ello suponga pérdidas” (2000: 156). Eso que excede a las instituciones y a las ideas, y se resiste cuando queremos reducirlo a ellas, es lo que el arte comunica, algo más cercano a lo todavía no expresado y lo inexplicable, que a cualquier descripción articulada y formal. Porque, según Williams, “lo explicable, después de todo, es el sistema, que consciente o inconscientemente hemos fabricado” (1997: 63). Lo inexplicable, aquello que se sustrae al sistema; lo que queda, y no puede ser situado con facilidad, lo que desajusta, se evade del acople, se fuga y desata, es posible que ocurra cuando acontece el arte.

Bibliografía

Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta.

Blanchot, Maurice (2007). *La parte del fuego*, Madrid, Arena.

Dalmaroni, Miguel (2004). “Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams”. *Punto de Vista*, N° 79, agosto, 42-46.

Dalmaroni, Miguel (2009). “Lo que resta (un montaje)”. Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers (eds.), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, La Plata, Edulp, 15-37.

Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.

Williams, Raymond (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Barcelona, Debate.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Williams, Raymond (2001). *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.

Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.